

DESENHO COMO FORMA DE PENSAMENTO

Diego Rayck da Costa¹
UDESC

Resumo

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre o desenho orientadas por distintas concepções que o associam ou identificam com o processo de pensamento. Sem o intuito de deter-se em uma análise histórica detalhada, o artigo traz um breve levantamento de discursos e práticas sobre o desenho, aqui entendido como dispositivo para projetar, em seu aspecto não apenas instrumental de preparação e visualização de um objetivo, mas em seu aspecto abstrato de pensamento visual atrelado à intencionalidade. No percurso deste levantamento o desenho será compreendido desde ferramenta de investigação visual, implicado originalmente na representação baseada em observação, até a exploração dos seus próprios limites na produção artística contemporânea.

Palavras-chave: desenho, pensamento visual, arte contemporânea

Abstract

This article presents some reflections about drawing guided by different conceptions that associate or identify it with the thinking process. With no intent in perform a detailed historical analysis, this article presents a brief survey of discourses and practices about drawing, viewed as a device to project, not only in an instrumental way in the preparation and visualization of a goal, but in the abstract aspect of visual thinking tied to intentionality. In the course of this survey drawing will be understood from visual research tool, originally implicated in observation based representation, to the exploration of its own limits on artistic production.

Keywords: drawing, visual thinking, contemporary art

Início este texto com um breve esclarecimento sobre seu contexto de origem. Como pesquisador que investiga o próprio processo artístico, fui aduzido, por motivações que se justificam pelas especificidades dos trabalhos que realizo, a pesquisar sobre desenho². Ao analisar a bibliografia que me era disponível sobre o assunto tive a confirmação de poder abordá-lo além de território rigidamente delimitado, categoria normatizada ou linguagem autônoma. Esta confirmação é tributária das atuais concepções sobre o caráter permeável do desenho com outras práticas, sua capacidade de estabelecer

¹ Diego Rayck da Costa é artista e mestrando do PPGAV-UDESC na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos. Desde 2004 ministra como professor colaborador disciplinas na área de Gravura e Desenho nos cursos de graduação em Artes Visuais da mesma instituição.

² O presente artigo é adaptação de um dos capítulos da Dissertação de Mestrado *locus suspectus – o desenho no espaço e os espaços do desenho* a ser defendida no segundo semestre de 2009.

acessos, trânsitos e correspondências em diferentes momentos do processo artístico e sua clareza ao evidenciar a própria trajetória processual.

Considerando a relação que o artista-pesquisador estabelece na sua investigação em artes, a tentativa de olhar frontalmente para o desenho parece levá-lo à dissolução, tornando necessário tratá-lo de forma oblíqua – como se procede para observar um objeto na penumbra. É difícil encontrar uma forma de sistematizá-lo sem reduzir sua complexidade, mesmo restringindo a reflexão a um conjunto definido e pequeno de trabalhos. Isto, parcialmente, parece se explicar por esta posição paradoxal do desenho enquanto conceito amplo, interdisciplinar e dinâmico e, simultaneamente, conjunto de práticas com certas particularidades que podem ser tratadas sob esta mesma designação: desenho. Este artigo não pretende optar entre uma ou outra destas concepções, pois parte do pressuposto de que elas não apresentam uma dicotomia estanque, nem sequer um ponto fronteiro nítido, mas que esta condição complexa e conflituosa é constitutiva do desenho.

Ciente das limitações implícitas desta situação, pretendo percorrer brevemente a trajetória do desenho e suas definições, não apenas enquanto objeto gráfico, mas como forma de pensamento. Para isso recorro a autores que analisam desde textos históricos fundamentais na tradição da arte ocidental até obras paradigmáticas do passado artístico recente, buscando assim situar algumas questões relativas ao desenho na contemporaneidade vinculadas à sua acessibilidade de execução e possibilidade de projeção e desdobramentos em diversas etapas de elaboração e desenvolvimento no processo artístico.

O entendimento corrente de desenho ainda é fortemente relacionado à ideação, aos processos de pensamento e criação mental. Para o artista e pesquisador espanhol Juan José Gómez Molina, a idéia de que “desenhar corresponde a pensar” é fundamental para “todo o desenvolvimento de toda a teoria do desenho desde o início do Renascimento até hoje em dia”³.

³ MOLINA, Joan José Gómez Molina (org). *Las Lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2006. Molina comenta que a definição de Bruce Nauman, de que ‘desenhar é equivalente a pensar’, “*contiene en el encabezamiento la idea que va ser fundamental em todo el desarrollo de toda la teoría del dibujo desde los inicios del Renacimiento hasta hoy em dia, passando, por*

Podemos encontrar significativa presença desta definição no contexto humanista do Renascimento, quando a intelectualização que distinguiu a atividade artística naquele momento das atividades prioritariamente artesanais produziu textos que se referiram diretamente ao desenho enquanto expressão de um conceito. Para a pesquisadora Jacqueline Lichtenstein, uma concepção na qual “o desenho remete sempre à ordem do projeto” já estava presente em Aristóteles e encontra ressonância na afirmação do pintor e arquiteto italiano Federico Zuccaro, em 1607, de que desenho “não é matéria, nem corpo, nem acidente (...) e sim forma, concepção, idéia, regra e finalidade”⁴. Partindo desta remissão, parece pertinente lembrar o que Lichtenstein coloca sobre o sentido do termo originalmente utilizado na época: *disegno* significava simultaneamente concepção e contorno, projeto e execução manual do traçado, diferente dos termos franceses *dessin* e *dessein* (que vindos da mesma raiz latina se confundiam até o século XVII) ou dos ingleses *drawing* e *design*, que nos dois idiomas se referem respectivamente a noções de desenho e projeto⁵.

Esta definição inicial se construía em um debate público de amplas implicações ideológicas sobre a intelectualização da arte e sua importância na formação de modelos de representação. Além disso, o contexto de uma posterior instrumentalização do desenho, acentuada pelos academicismos nacionalistas e pela Revolução Industrial, favoreceram um entendimento mais rigoroso na distinção entre o desenho interno e o desenho externo, já presentes nas idéias de Zuccaro⁶. Um exemplo disso é a diferenciação entre *desenho intelectual* e *desenho prático*, estabelecida pelo pintor Charles Le

supuesto, por todos los movimientos renovadores de este ciclo: el que dibujar corresponde a pensar.” P. 44.

⁴ LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A Pintura – textos essenciais*. Volume 9: o desenho e a cor. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006. p. 12. Considerando a herança de tal definição, para Bernice Rose esta atribuição metafísica do desenho por Zuccaro é importante referência para o entendimento do caráter conceitual do desenho, encontrando pertinência, por exemplo, na produção de artistas norte-americanos nos anos 60 como Sol LeWitt. ROSE, Bernice. *Drawing Now*. Nova York: MoMA, 1976. p. 9 e 68-76.

⁵ Lichtenstein, op. cit., p. 19

⁶ Rose, op. cit., p.9. Zuccaro propõe esta distinção entre *disegno interno*, pensamento, e *disegno externo*, realização gráfica. O *disegno interno* corresponde a processos intelectivos e Zuccaro explica que utiliza este termo para se dirigir a artistas e arquitetos, adequando sua definição para a discussão desta área de saber, diferenciando *disegno interno* dos termos *intenção* e *idéia*, utilizados respectivamente por filósofos e teólogos. Molina. Op.cit. p. 44.

Brun em conferência na Academia Real de Pintura e Escultura da França em 1672, que expressa a teoria dominante, legitimada pela Academia em sua tríplice função pedagógica, teórica e política⁷.

Posicionamentos que confluíam para uma concepção como a de Zuccaro já podiam ser encontrados anteriormente em textos de autores como Cennini, Vasari e Leonardo, tendo os escritos deste último se tornado uma referência constante até hoje para a discussão sobre desenho.

Para Molina, esta espécie de patrimônio universal em que se converteram os textos de Leonardo confirma o predomínio de um universo imaginário e ideológico de uma época. Isto porque sinais do que se supõe ser influência das reflexões de Leonardo ocorreram muito antes da publicação de seus escritos, o que permite a suposição de que suas idéias expressavam também o patrimônio coletivo de valores comuns dos artistas daquele período e que influenciou gerações posteriores⁸.

No contexto brasileiro, com as peculiaridades de um país colonizado, vale atentar para uma noção de desenho que antecede a concepção européia importada pela Missão Francesa, vinculada à experiência neoclássica “no modo de produzir, criar e pensar a arte, a ciência e a técnica”⁹. Este entendimento de desenho, conforme comentado pela artista Edith Derdik a partir de observações de Flávio Motta, não se restringe a materiais e convenções do desenho sistematizado por esta tradição, mas a uma possibilidade da experiência humana do desenho enquanto ação, atitude, que encontra correspondência nas investigações em arte contemporânea¹⁰.

Derdyk registra dois relatos nos quais pessoas, fora de uma formação com influência direta da herança européia erudita, identificam suas criações plásticas e verbais, como artesanato popular e poesia em um registro apenas oral, com uma idéia de desenho. Esta identificação caracteriza o que a autora

⁷ Lichtenstein, op. cit., p. 13. A autora coloca ainda que, diferente da dimensão da discussão entre coloristas e desenhistas que ocorreu na Itália no século anterior, na França a questão tomou maiores proporções, pois os partidários do desenho encontraram condições para tornar sua posição uma doutrina oficial do Estado especialmente pelo caráter normativo e regulamentado que o ensino do desenho, tal qual era concebido, permitia.

⁸ Molina, op. cit., p. 44.

⁹ DERDYK, Edith (org). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: SENAC, 2007. p. 22.

¹⁰ Derdik, op cit., p. 21.

denomina *desenho vivo*, dotado de “uma tonalidade atemporal, dada a natureza do desenho enquanto linguagem expressiva e funcional (...) e evidenciando, por outro lado, as singularidades, dadas as pregnâncias da realidade dos lugares naquilo que o desenho atrai e na forma como projeta discursos”¹¹.

Considerando tais relatos, Derdyk ainda chama atenção para a hipótese de Mário de Andrade de que “a participação efetiva do desenho na origem da escrita evoca as qualidades mentais e abstratas do pensamento que se concretiza nas escrituras de um mundo sem legendas”¹².

Seja pela herança das reflexões renascentistas ou pelas hipóteses da origem comum da escrita e do desenho, este último permanece atrelado à dimensão abstrata do pensamento e às instâncias de relacionamento entre este pensamento e o mundo. E este é outro fator determinante na tradição da arte ocidental sobre o desenho e com grande importância em seu legado: uma forma do homem perceber, refletir e se relacionar com seu entorno. Isto justificado por uma concepção que compreendeu como distintos o mundo natural e as criações humanas, servindo então para a formulação de modelos de realidade¹³. Giorgio Vasari escreve em 1568 que da percepção da natureza se forma um juízo, um conceito, que pode ser expresso enquanto desenho¹⁴. Tal afirmação além de confirmar o entendimento do desenho enquanto obra gerada na mente mostra como o desenho enquanto projeto não pode ser dissociado de uma ação investigativa, apesar de reconhecer uma maior valorização da idealização sobre a experimentação sensível, uma vez que “esse juízo assemelha-se a uma forma ou idéia de todas as coisas da natureza, que é por sua vez sempre singular em suas medidas”, enquanto esse desenho “não é senão a expressão e manifestação do conceito que existe na alma ou que foi mentalmente imaginado por outros e elaborado em uma idéia”¹⁵.

¹¹ Ibidem. p.21.

¹² Ibidem. p. 22 .

¹³ O assunto da tensão entre o que o homem apreende e organiza e o que lhe escapa à compreensão é abordado por Miguel Copón em *Conocimiento como naturaleza muerta* In Molina, op. cit., p. 429.

¹⁴ *A vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos (o primado do desenho)* In Lichtenstein, op. cit., p. 20.

¹⁵ Ibidem. p. 20.

Para compreender melhor como a aproximação entre desenho e idéia se mantém ao longo dos séculos que nos separam das primeiras definições renascentistas, é oportuno lembrar que esta relação permaneceu efetiva mesmo nos momentos de problematização da institucionalização do desenho, como ocorreu no Romantismo. A curadora Emma Dexter considera que, entre os séculos XVIII e XIX os valores românticos fizeram do desenho um meio ideal para expressar o descontentamento dos artistas em relação aos valores instituídos: “o desenho enquanto forma de criar um mundo imaginário, um local de alteridade e oposição às normas estabelecidas do comportamento, tradição e religião”¹⁶. Este potencial do desenho enquanto meio crítico através de uma posição subjetiva estaria diretamente relacionado ao seu caráter de “honestidade”, ou seja, ao imediatismo e intimidade estabelecidos pelo artista no próprio desenhar.

Apesar do enfoque romântico na subjetividade, o desenho neste contexto continua sendo uma maneira de pensar, de desenvolver e apresentar imagens a partir de um sujeito inquieto. O entendimento do desenho com uma predominância do caráter descritivo e objetivo, desenvolvido progressivamente por demandas instrumentais na criação de modelos estéticos e técnico-científicos, também encontra na descoberta da fotografia outro elemento que o conduz a uma crise¹⁷.

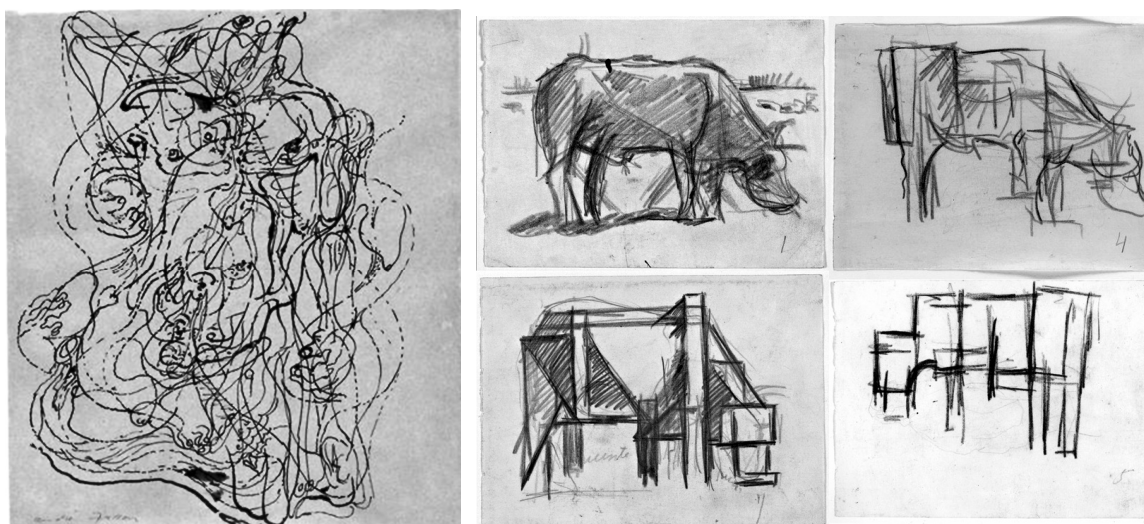
Logo amplia-se o entendimento do desenho enquanto linguagem não plenamente normatizada, não condicionada a determinações instrumentais e capaz de expressar os anseios e posicionamentos de artistas diante das questões propostas pela arte moderna. Uma nova perspectiva de arte auto-referente e que problematiza modelos vigentes anteriores, considerando a

¹⁶ DEXTER, Emma. *Vitamin D – New perspectives in drawing*. Londres: Phaidon, 2005. p. 9. “(...) *drawing as a means to create a world of opposition to the established norms of behavior, tradition and religion*”. A autora considera esta contribuição romântica essencial para o desenho na contemporaneidade, identificando-a com um viés narrativo, informal, associativo, biográfico e histórico-cultural, que seria negligenciado em relação a um viés conceitual, filosófico e processual na abordagem teórica da produção atual.

¹⁷ Segundo Molina, em certos centros de formação isto levou, em longo prazo, ao descrédito do ensino do desenho proporcional à defasagem destes centros em relação à arte contemporânea. Pois, nestes casos, se consolidaram os valores mais reacionários e negativos da “antiga Academia”, segundo os quais, o ensino do desenho o compreende enquanto modelo formal de representação ao invés de conceito conflituoso da configuração de uma idéia. Molina, op. cit., p. 26.

autonomia das formas e o papel revolucionário do artista, pode encontrar neste perfil imediato, subjetivo e especulativo do desenho um meio favorável de trabalho.

Em propostas como De Stijl, e Cubismo, que argumentaram pelo abstracionismo e geometrização em detrimento dos códigos anteriores de representação, o desenho serviu de dispositivo de investigação de uma dimensão organizadora e estrutural das formas. Os estudos de decomposição de figuras realizados por artistas destes movimentos, como na série *Vaca*, 1917, de Theo Van Doesburg, evidenciam a exploração desta possibilidade do desenho¹⁸.



(esquerda) André Masson. *Dessin Automatique*, 1924, desenho. masson.jpg; 72 dpi. GRAYSCALE. Formato JPEG, 2009. Acesso em: 30 set. 2009.

(direita) Theo Van Doesburg. *Vaca*, 1917, desenhos. cow_vandoesburg.jpg; 72 dpi. GRAYSCALE. Formato JPEG, 2009. Acesso em: 09 jul. 2009.

Em propostas como Dadaísmo e Surrealismo, que argumentaram por uma reformulação dos processos de criação artística e sua relação com o culturalmente instituído, o desenho possibilitou formas distintas de acesso à

¹⁸ Van Doesburg afirma no *manifesto da arte concreta* que “a obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução” (*l'oeuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution*) Apud BOUCHIER, Martine. *L'art n'est pas l'architecture*. Paris: Archibook, 2006. p.124. A afirmação justifica a participação pelo desenho, enquanto meio ligado ao pensamento e ideação, na pesquisa deste tipo de concepção projetiva de gênese do processo criativo.

subjetividade do artista e à experimentação¹⁹. Um exemplo desta situação são as experiências de automatismo no desenho desenvolvidas por André Breton e André Masson nos anos 20.

As contribuições destes e outros movimentos de vanguarda estabeleceram uma ampliação do campo do desenho, reintegrando-o, dentro de uma perspectiva da arte, a um vasto marco de referências voltadas para outras disciplinas²⁰.

Além disso, o contínuo processo de diluição das categorias artísticas, iniciados no contexto dos eventos subversivos dadaístas ou operações duchampianas de apropriação e deslocamento, configuram-se nos anos 60 em um conjunto de práticas diversificadas. Muitas vezes estas práticas estão próximas de ações e elementos cotidianos, que fazem uso do desenho tanto por este seu caráter interdisciplinar versátil, quanto por sua correspondência com o pensamento, seja em um registro mais analítico ou mais intimista.

Atualmente, o entendimento do desenho permite considerá-lo, além de ferramenta para o estabelecimento de modelos, um complexo meio de configurar idéias que não se limita à dualidade pensamento/imaterialidade e grafismo/materialidade, como podemos perceber na afirmação do artista Bruce Nauman de que “desenhar é equivalente a pensar”²¹. Nauman comenta ainda sobre algumas possíveis posições do desenho na produção contemporânea:

Alguns desenhos são feitos com a mesma intenção da escrita: são notas que se tomam. Outros tentam resolver a execução de uma escultura particular ou imaginar como esta funcionaria. Existe um terceiro tipo, desenhos representacionais de obras, que se realizam depois das mesmas, dando-lhes um novo enfoque. Todos eles

¹⁹ Para Herschel Chipp, Breton fala sobre a arte como “meio de registrar as configurações visíveis de imagens existentes no subconsciente” ao afirmar que a pintura surrealista “não é uma questão de desenho, mas simplesmente uma questão de traço” CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 375.

²⁰ Como comenta Molina, esta amplitude é própria de sua natureza, vai além de limitações disciplinares, uma vez que o desenho está relacionado à atividade essencial de compreensão, de nomeação das coisas. Molina, op. cit., p. 17. O debate sobre esta essencialidade do desenho desperta interesse, mas conduz muito além da discussão proposta pelo texto, que procurará abordá-lo tendo como referências o campo artístico, fazendo algumas digressões apenas quando for essencial.

²¹ Nauman apud Molina, op.cit., p. 33. Texto de Nauman para a exposição *Drawing & Graphics* de 1991.

possibilitam uma aproximação sistemática no trabalho, inclusive se forçam sua lógica interna ao absurdo.²²

A partir desta afirmativa é possível pensar nas diferentes etapas nas quais o desenho desempenha importante função no processo dos artistas. Aqui sistematizados nos momentos de anotações de idéias, projeto de trabalho e registro de obra, o desenho também se encontra em posições não tão definidas, envolvendo simultaneamente alguns destes aspectos e mesmo vindo a ser o procedimento através do qual se configura a obra.

Um exemplo disto é a forma como algumas propostas artísticas dos anos 60 se aproximam do desenho. Para analisar o desenho na obra de Robert Smithson, Fernando Castro Flórez parte da investigação de Robert Moris sobre os colossais desenhos primitivos no deserto de Nazca. Nesta situação, Moris relaciona estes desenhos antigos com uma parcela da produção em arte contemporânea por sua obsessão com o espaço enquanto “*vacío palpable*”. O que seria para os índios um exterior indeterminado, em 1970, para o artista, seria um interior delimitado, uma “*ausência recapturada*”²³. A busca por este tipo de desdobramento de um espaço exterior em um espaço interior, para Moris, estaria fortemente presente na arte dos anos 60 e 70. Flórez comenta:

Certamente o *minimalismo*, uma arte diagramática derivada de planos e desenhos gerados em ‘páginas planas’, é uma das realizações mais intensas desta experiência de redução, uma configuração estética que *media* entre o conhecimento notacional das relatividades planas e a posição objectual: o sistema e o diagramático integrado na relatividade perceptiva da profundidade.²⁴

²² Nauman apud Molina, loc. cit., tradução nossa. “(...) *Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar como funcionaria. Existe un tercer tipo, dibujos representacionales de obras, que se realizan después de las mismas, dándoles un nuevo enfoque. Todos ellos possibilitan una aproximación sistemática en el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo.*”

²³ FLÓREZ, Fernando Castro. *Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido* In Molina, Juan José Gómez (org). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2006. p. 553-592.

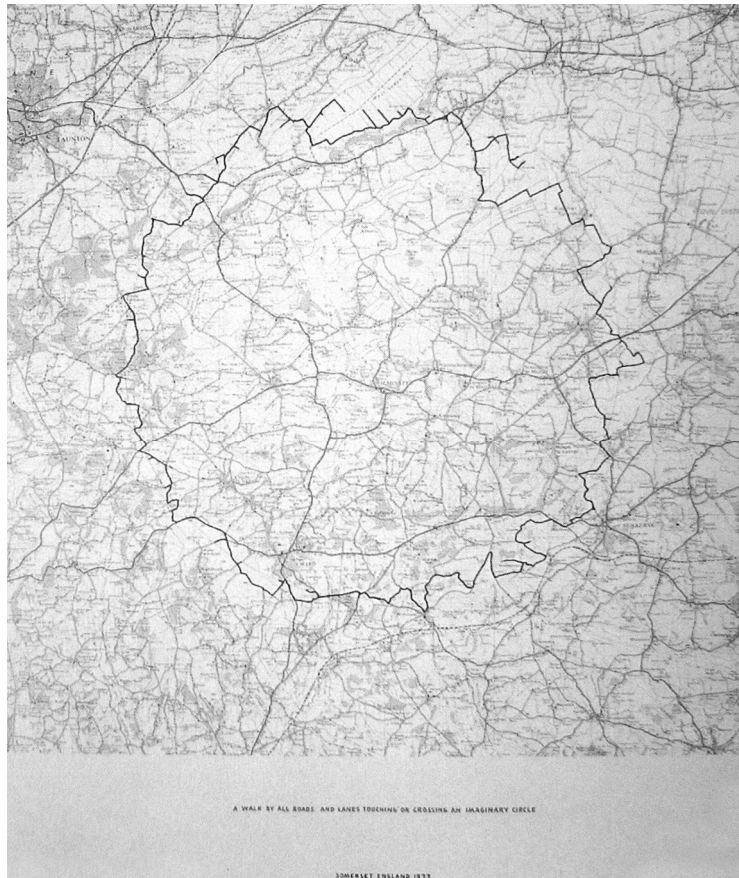
²⁴ Flórez, *Ibidem*, p. 553, tradução nossa. “*Ciertamente el minimalismo, un arte diagramático derivado de planes y dibujos generados en ‘páginas planas’, es una de las concreciones más intensas de esa experiencia de anonadamiento, una configuración estética que media entre el conocimiento notacional de las realidades planas y la posición objetual: el sistema y lo diagramático integrado en la relatividad perceptual de la profundidad.*”.

Esta busca dos artistas da *landart*, que se aventuraram para além do espaço urbano e organizado, atravessando territórios limítrofes, desertos, ruínas e subúrbios, encontrou no desenho uma via para trabalhar problemas complexos que envolviam a experiência espacial: deslocamentos, sobreposições, vazios, interferências e espelhamentos, especialmente no contexto de problematização dos mecanismos institucionais da arte na época.

O trabalho sobre estes problemas pode ser pensado em termos de questionamentos sobre os valores da tradição escultórica, mas, segundo Flórez, apoiado pelas palavras de Moris, a lógica deste trabalho é a do desenho: “desde Rodin, toda escultura moderna pressupõe o desenho. Especialmente desde os anos 60, toda obra tridimensional procede do desenho”²⁵.

Trabalhos relacionados às noções trabalhadas pela *landart*, em sua recorrência a desenhos – mapas, anotações, diagramas, assim como caminhadas, viagens e intervenções na paisagem – articulam *o conhecimento notacional das relatividades planas* com uma dimensão espacial sensorial. A obsessão cartográfica de alguns dos seus artistas realça a importância de sistemas de referência com propostas que não se limitam a simples operações de correspondências, que ampliam as relações usuais contempladas entre uma anotação gráfica e o local que tem como referência, como nos diagramas apresentados por Richard Long de suas caminhadas no campo em *A walk by all roads and lanes touching or crossing an imaginary circle* de 1977, ou o desdobramento entre linguagem e natureza apresentados por John Baldessari em *Califórnia map project*, de 1969, que conta com um mapa e fotografias de intervenções na paisagem. Os desenhos de plantas-baixas que compreendem a série *Self-portrait as a building*, de 1989, do artista holandês Mark Manders, são um exemplo de como os artistas hoje trabalham, através do desenho, dos recursos notacionais, questões de identidade entre o espaço interno e o externo e de desdobramentos entre a experiência espacial e suas especulações abstratas.

²⁵ Robert Moris, *the present tense of space*. Apud Flórez, *Ibidem*, p.554. “desde Rodin, toda escultura moderna presupone el dibujo. Especialmente desde los años 60, toda obra tridimensional procede del dibujo”.



Richard Long. *A walk by all roads and lanes touching or crossing an imaginary circle*, 1977, intervenção em mapa. long.jpg; 72 dpi. GRAYSCALE. Formato JPEG, 2009. Acesso em: 08 jul. 2009.

Também é importante lembrar neste momento que a presença do desenho na estruturação e desenvolvimento das teorias artísticas é sempre contígua à arquitetura. Neste contexto de conceituações, a elaboração dos discursos sobre o desenho sempre compreende, ou pelo menos subentende, sua participação nos territórios da arte e arquitetura. Textos renascentistas fundamentais, como os de Alberti e Leonardo, citam a correspondência entre as medidas das edificações e do corpo humano. A representação nas pinturas demanda o conhecimento da perspectiva para a representação dos corpos e das obras arquitetônicas como um conjunto visual coerente de simulação da profundidade e estruturação espacial. Logo, temos uma tradição de alguns séculos que estabelece formas de correspondências entre arte e arquitetura.

Nas classificações propostas especialmente pelas teorias estéticas mais antigas, as artes são definidas em relação ao que não é arte utilizando “analogias entre um tipo de arte e a forma de expressão que a caracteriza”²⁶.

Considerando estes antecedentes, a arquiteta e filósofa Martine Bouchier, afirma que a teoria estética de Hegel foi inaugural como uma “história moderna da relação arte(s)/arquitetura” ao apresentar a arquitetura como situação negativa contra a qual as artes se organizam²⁷. Bouchier parte deste pressuposto da estética de Hegel e de uma proximidade com a noção de *campo expandido* de Rosalind Krauss²⁸ para analisar esta relação arte(s)/arquitetura na produção artística contemporânea, entendendo que esta alteridade encontra-se em uma condição muito particular no século XX devido ao alargamento das fronteiras artísticas, de suas operações que reivindicam elementos cotidianos, ordinários, fora do campo da estética.

Esta relação de alteridade entre arte e arquitetura evidencia sua relevância devido à presença constante da arquitetura nos debates artísticos contemporâneos, além de conduzir às reflexões de certas manifestações e tendências na arte através de sua condição negativa. As questões levantadas anteriormente sobre a *land art* e *minimal art*, as práticas *site-oriented*, a arte voltada para o contexto institucional ou urbano, são permeadas por preocupações espaciais que passam pela arquitetura. Uma vez que o desenho encontra fortes implicações enquanto elemento constitutivo e operacional da arquitetura, as reflexões que ocorrem em seus diversos estados, desdobramentos e processos são determinantes na formação e desenvolvimento das discussões citadas.

Podemos encontrar um exemplo na obra do artista norte-americano Gordon Matta-Clark, na qual o corte estabelecido por operações de

²⁶ BOUCHIER, Martine. *L'art n'est pas l'architecture*. Paris: Archibook, 2006, tradução nossa. “(... l')analogies entre un type d'art et la forme d'expression qui la caractérise.”p.8.

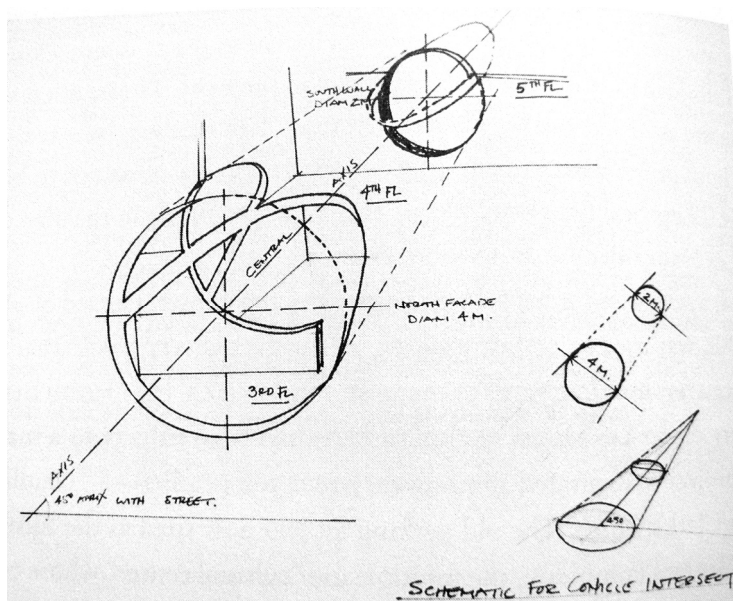
²⁷ Bouchier afirma que “Le système hégélien se présente comme un moment clef de l'histoire de l'esthétique architecturale dans la mesure où les mécanismes de la relation des arts ont pour la première fois été définis selon les critères d'une différenciation qui identifie et localise l'architecture comme moment négatif à partir duquel les arts s'organisent”. Bouchier, loc. cit.

²⁸ KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996. Podemos reconhecer na proposta do conceito de campo expandido de Krauss o uso de uma condição negativa, assim como em Hegel, por estabelecer uma comparação da escultura com a não-paisagem e não-arquitetura.

intersecções nos edifícios reorganiza os espaços. Matta-Clark subverte recursos da arquitetura, empregando variações destas operações que alteram os edifícios, gerando situações que perturbam nosso relacionamento cotidiano com estas construções.



Gordon Matta-Clark. Vista de *Conical Intersection*, 1975, registro de intervenção. matta1.jpg; 72 dpi. GRAYSCALE. Formato JPEG, 2009. Acesso em: 10 out. 2009.



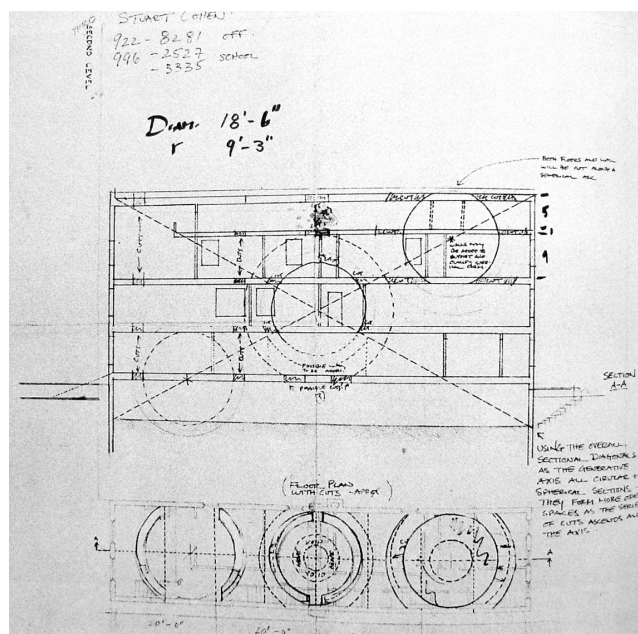
Gordon Matta-Clark. Estudos para *Conical Intersection*, 1975, desenho. matta1.jpg; 72 dpi. GRAYSCALE. Formato JPEG, 2009. Acesso em: 10 out. 2009.

Neste caso é interessante comparar os registros fotográficos das obras *Conical Intersection* e *Day's End* (1975) e seus respectivos desenhos de estudos, nos quais é possível perceber que as intervenções de Matta-Clark passam pelo mesmo tipo de planejamento que uma edificação. Sobre a obra

Circus ou *The Caribbean Orange*²⁹, que se estrutura de forma semelhante, o artista comenta:

a idéia do projeto é gerar uma série de cortes circulares [...] que se tornam mais energeticamente liberados assim que tomam forma esférica ao longo de um eixo diagonal ascendente. Estes cortes estabelecem uma progressão de espaços menos delimitados até mais abertos na medida em que atravessam o teto no extremo sul da casa geminada.³⁰

As palavras que o artista utiliza evidenciam a participação do desenho no registro arquitetônico de sua obra: *cortes circulares*, *formas esféricas*, *eixo diagonal*, termos descritivos ligados às representações geométricas são articulados para alterar a realidade espacial da construção, confirmando um ponto comum de sua natureza com o desenho enquanto idéia e realização gráfica.



Gordon Matta-Clark. Estudos para *Circus* ou *The Caribbean Orange*, 1978, desenho. matta8.jpg; 72 dpi. GRAYSCALE. Formato JPEG, 2009. Acesso em: 10 out. 2009.

²⁹ O trabalho consistia em múltiplas secções nos três andares de uma construção vizinha ao *Museum of Contemporary Art* de Chicago, e funcionou entre os dias 28 de janeiro e 13 de fevereiro de 1978, antes que o prédio fosse anexado ao museu em suas obras de ampliação. LEE, Pamela M. *Object to be destroyed – the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT Press, 2001. p. 141.

³⁰ Matta-Clark apud Lee, op. cit., p. 142-145. “The idea of the project is to generate a series of circular cuts (...) that become more energetically liberated as they take spherical shape along a diagonally ascending axis. These cuts dictate a progression of less enclosed to more open spaces as they break through the roof at the south end of the townhouse”.

De uma maneira geral, as obras de Matta-Clark intersectam o edifício não apenas enquanto construção sólida, material, mas também enquanto desenho, com todas as implicações humanas envolvidas, rearticulando o arranjo de planos, linhas e vazios em suas convenções e implicações funcionais, estéticas e ideológicas.

A partir destas reflexões podemos pensar que o desenho se define, além de uma prática gráfica, como um pensamento investigativo, especulativo, que transita entre as necessidades e intenções do homem em relação ao mundo. Considerando as práticas artísticas recentes, podemos compreender melhor porque o desenho atualmente é mais compreendido como um sistema de relações, de idéias e métodos do que apenas o resultado gráfico de expressão, de externalização destas instâncias, não se limitando à condição de um meio preparatório ou documental das obras artísticas, mas integrando-as enquanto elemento conceitual que permeia estas obras, que as desenvolve e constitui.

O desenho se manifesta não apenas no plano bidimensional, nem apenas em experimentos espaciais lineares, mas também em toda a realização na qual ele participa como pensamento de forma efetiva, expandindo uma definição desgastada de desenho condicionada por hierarquizações e categorizações artísticas, técnicas e científicas profundamente problematizadas em nosso contexto contemporâneo.

A abordagem do desenho como processo nos permite compreendê-lo além de um resultado, de um determinado ponto estático e definitivo. Esta ênfase processual aponta para o caráter temporal da obra, seus trajetos possíveis, sobreposição de escolhas, referências e remissões: como define Cecilia Almeida Salles, desenhar é testar “hipóteses visuais”³¹.

No campo artístico, o monitoramento destes processos é de especial importância para as linhas de pesquisa voltadas para o contexto poético do desenvolvimento das obras. A dinâmica destas hipóteses ao longo de uma trajetória artística permite a construção de sentidos não previsíveis ou calculáveis de forma objetiva ou instrumental, pois cada obra, cada processo, instaura suas próprias normas e probabilidades, demanda um método e um

³¹ SALLES, Cecilia Almeida. *Desenhos da criação*. In Derdyk, op.cit., p.37.

tipo de comprometimento específicos que são descobertos pelo artista na medida em que as opções são feitas.

Obras como a de Matta-Clark exercem seu efeito crítico ao questionar convenções na relação entre arte e arquitetura, e este questionamento é desenvolvido através do desenho, das articulações entre suas instâncias ideais/abstratas, gráficas/notacionais e concretas/espaciais. As qualidades investigativas, confessionais e especulativas do desenho, assim como sua coexistência nas vias mais subjetivas ou funcionais do pensamento humano, o tornam um importante meio na elaboração e reformulação de modelos, de formas de aproximação e interpretação do mundo.

Referências

- BOUCHIER, Martine. *L'art n'est pas l'architecture*. Paris: Archibook, 2006.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DERDYK, Edith (org). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: SENAC, 2007.
- DEXTER, Emma. *Vitamin D – New perspectives in drawing*. Londres: Phaidon, 2005.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A Pintura – textos essenciais*. Volume 9 – o desenho e a cor. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.
- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madri: Aliança, 1996.
- LEE, Pamela M. *Object to be destroyed – the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MOLINA, Juan José Gómez (org). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2006.
- MOLINA, Juan José Gómez (org). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2006.
- ROSE, Bernice. *Drawing Now*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1976.